

ARCHIVOS PÚBLICOS Y PRIVADOS

ENTRE EL DOMINIO HISTÓRICO Y EL ARTÍSTICO

ENTREVISTA A MELA DÁVILA FREIRE

PUBLIC AND PRIVATE ARCHIVES

BETWEEN THE HISTORICAL DOMAIN AND THE ARTISTIC

DIALOGUE WITH MELA DÁVILA FREIRE

Natalia Giglietti | nataliagiglietti@gmail.com

Elena Sedán | sedanelenae@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 15/4/2018 | Aceptado: 3/7/2018

RESUMEN

En esta entrevista, Mela Dávila Freire relata su experiencia en la gestión, la organización y la difusión de archivos de arte contemporáneo en instituciones, como el Centro de Estudios y Documentación del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y el Museo Reina Sofía. A través de casos concretos, expone los usos y las tensiones entre las colecciones y los archivos, como también el desafío que implica exhibir los fondos documentales. La presencia de documentos de arte argentino en archivos públicos y privados de España será un punto estratégico para indagar sobre las reactivaciones que se suceden de los acervos, cuáles son las piezas clave y qué relatos se construyen sobre el arte latinoamericano.

PALABRAS CLAVE

Archivo; colección; documento; exhibición; Mela Dávila Freire

ABSTRACT

In this interview, Mela Dávila Freire recounts her experience in the management, organization and dissemination of contemporary art archives in institutions such as the Center for Studies and Documentation of the Museum of Contemporary Art of Barcelona and the Reina Sofía Museum. Through specific cases, she exposes the uses and tensions between the collections and the archives, as well as the challenge of displaying the documentary collections. The presence of Argentine art documents in public and private archives in Spain will be a strategic point to inquire about the reactivations that follow the collections, what the key pieces are and what stories are constructed about Latin American art.

KEYWORDS

Archive; collection; document; art exhibition; Mela Dávila Freire



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas
4.0 Internacional

Mela Dávila Freire es filóloga por la Universidad Autónoma de Barcelona. Desde el año 1996 ha desempeñado diferentes funciones en instituciones de arte contemporáneo, como el Centro Gallego de Arte Contemporánea en Santiago de Compostela, el Media Centre d'Art i Disseny en Sabadell (MECAD) y el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), donde fue responsable del Departamento de Publicaciones entre 2000 y 2005. En 2006 se reincorporó al MACBA y se desempeñó como directora del Centro de Estudios y Documentación (CED) hasta el año 2012. En el Museo Reina Sofía fue la directora de Actividades Públicas durante el período 2015-2017.

Desde el año 2012 vive en Alemania, donde es profesora invitada en el área de Historia del Arte de la Universidad de Hamburgo, y trabaja como asesora y autora en relación con archivos de arte, publicaciones de artista y colecciones bibliográficas. Entre otros proyectos, recientemente ha asesorado al Archivo Lafuente (Santander), la feria de libros de artista Arts Libris (Barcelona) y el archivo de la Documenta de Kassel, para el que está redactando un proyecto ejecutivo de actualización.

El lugar de los archivos de arte, como componentes fundamentales del entramado cultural de una institución, de un país o de una región, no se discute desde ningún punto de vista teórico ni práctico. Las zonas de debate y de reflexión se vuelcan hacia las instituciones públicas, encargadas de reunir, preservar, investigar y difundir los acervos documentales, en este caso, de las prácticas artísticas contemporáneas. Con una amplia trayectoria, Mela Dávila Freire puede ser considerada como una especialista en esta materia, ya que desde la gestión institucional, primero en el CED del MACBA y luego en el Museo Reina Sofía, puso en práctica fórmulas innovadoras para gestionar y divulgar las colecciones documentales y los archivos de prácticas artísticas contemporáneas. El trabajo con los archivos refuerza el potencial de las instituciones para construir nuevos relatos historiográficos y artísticos, ampliar la convocatoria de público y pensar alternativas de formatos de exhibición para los documentos.

Entre 2000 y 2005 fuiste directora de Publicaciones del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) y, entre 2007 y 2012, directora del Centro de Estudios y Documentación (CED). Nos gustaría saber, en principio, ¿cómo fue ese desplazamiento de ser Directora de Publicaciones a Directora del Centro y cómo fue tu experiencia allí?

El CED es una parte más dentro de un proyecto muy ambicioso y complejo que tenía entonces el director del MACBA, Manuel Borja-Villel, que por su perfil profesional y su trayectoria (actualmente dirige el Reina Sofía) tiene una idea integral de lo que es una institución artística mucho más compleja que, simplemente, la existencia

Archivos públicos y privados. Entre el dominio histórico y el artístico. Entrevista a Mela Dávila Freire
Natalia Giglietti, Elena Sedón

de un cubo blanco para realizar exposiciones temporales y la programación de algunas actividades, que siempre dependen del programa de exhibiciones y de la colección. Manolo proyecta y trabaja sobre la institución museística como una especie de poliedro, en el que hay muchos lados que cuentan. Evidentemente, la mayoría de las instituciones responden un poco a una misma, digamos, línea de pensamiento. Por ejemplo, si a la institución le interesan mucho los bodegones, pues, lógicamente, el Departamento de Actividades Públicas no programará *performances* y viceversa. Esto se da dentro de esa especie de gran canal de perspectiva de lo que es el arte o de lo que tiene sentido mostrar y compartir con el público. Lo que Borja-Villel piensa y pone mucho en práctica, desde el principio de su trabajo como director, es esta idea de desdoblar las instituciones en muchísimas facetas. Eso implica un departamento de actividades públicas muy fuerte y con una programación independiente que no sea subsidiaria del programa de exposiciones o de la colección, y que su trabajo de investigación y de actividades no tenga que verse, obligatoriamente, reflejado en una exposición.

Una de las partes de todo este poliedro complejo fue convertir lo que era una habitual biblioteca de museo y expandir lo que en el 90 % de los casos es una especie de lugar pequeño que da servicio a los comisarios y a los investigadores de la propia casa y que no tiene tanta finalidad pública, para sacarle todo el potencial que puede tener y relacionarlo más con las otras áreas del museo.

Siempre trabajé en el ámbito de las publicaciones, hacía los libros, los editaba, etcétera, y fui directora de publicaciones del MACBA. Pero, me gradué de filóloga, no estudié arte y cuando terminé mi carrera entré en el mundo de los museos un poco por casualidad, ya que no era algo que me había planteado. A principios del año 2006, me fui a vivir al extranjero por un proyecto de extensión, y durante ese período el MACBA consiguió los fondos y el edificio para poner en marcha el CED [Figura 1]. Desde el principio, fue un proyecto muy ambicioso y, de hecho, demandaba un edificio aparte. Eso es algo bastante insólito en los museos de arte contemporáneo y al CED le tocó la lotería al tener al lado un edificio vacío, que había sido construido para ser hemeroteca. Eso no es algo que pase todos los días y la cuestión era que contaba con una envergadura que no sería la de un mero departamento más.



Figura 1. Vista interior de las salas de consultas especiales del CED. Fuente: MACBA

Cuando regresé a Barcelona a finales de ese mismo año, hablé con Manolo y fue su idea proponerme para el Centro de Estudios y fui la primera sorprendida. Le dije: «Manolo, pero yo no tengo ni idea». Es decir, no soy bibliotecaria, no soy archivera, no vengo de ese mundo, de esas ciencias. La respuesta de Manolo fue muy divertida, me dijo: «No te preocupes» Precisamente, porque Él tenía muy claro que quería crear algo que siguiese las líneas estándares de trabajo que ya se venían haciendo en otros lados y consideraba que era mejor tener un perfil que fuese más abierto. Así me involucré en esto, no lo había pensado, ni lo había programado, ni nada. A la vuelta, entonces, me encontré con un proyecto, un presupuesto, un edificio, unas instalaciones y una cantidad de posibilidades enorme, pero digamos que era como una hoja en blanco, no era una cosa definida, resuelta, ni nada.

Considero que ese es uno de los rasgos que hace del Centro de Estudios y Documentación un sitio que, todavía diez años después, tiene bastante interés. El hecho de que se planteara como tabula rasa, pensado desde cero. Porque, normalmente, la realidad es que las colecciones documentales se van haciendo con el tiempo y cuando te encuentras algo consistente es imposible volver atrás, por mucho que quieras cambiar los planteos. Entonces, así fue, un poco por esta vía. Venía de hacer libros y de repente me tocó coleccionarlos y ordenarlos.

En tu artículo «¿Es una obra, o es un documento?» (2011) expresás que se transfirieron al CED ciertos documentos del Centro de Arte Santa Mónica. ¿Cuáles eran los fondos significativos con los que contaban cuando empezó el CED?

Lo que había en el MACBA era una biblioteca muy pequeña y muy poco organizada ya que no tenían personal para poder trabajar en ella y no estaba sistematizada

en cuanto a las líneas de trabajo. Era una biblioteca que corría detrás de los comisarios y de los proyectos que quisieran hacerse. En Santa Mónica, en cambio, había una biblioteca que tenía, por lo menos, quince o veinte años más de antigüedad de la que ya había en el MACBA. Tenía un perfil un poco más local, centrada en Barcelona, Cataluña como tal, pero, en arte contemporáneo, veinte años de antigüedad es mucho tiempo. Entonces, había, obviamente, una parte de los libros que estaba duplicada en ambos lados y tuvimos que hacer una selección para no quedarnos con un montón de copias de lo mismo y tener material con el que no contábamos en el MACBA y nos venía súper bien.

Existía algo que estimo que es uno de los tesoros del Centro de Estudios, que es la colección de carpetas de artista. Ahora mismo no sé cuántas eran, pero eran decenas de miles. En las carpetas el material está ordenado alfabéticamente por el apellido de los artistas y todos son materiales que no son clasificables en ninguna de las otras colecciones de la biblioteca. No son libros, no son revistas, sino, pues, hojitas, invitaciones, notas de prensa, recortes de periódicos. En Santa Mónica también venían haciendo esto hace mucho tiempo y en el MACBA costó, aproximadamente, dos años de trabajo fundir las dos colecciones para que no hubiera nombres repetidos. Hubo que revisar todo el material para, también, derivar a otras colecciones ya existentes en el MACBA. Pero, esa colección fue muy relevante en aquel momento y, de hecho, creo que lo sigue siendo en cierta manera porque ahí, en esas carpetas, se colecciona todo aquello que no es susceptible de ser coleccionado por otras vías. Se colecciona aquello que todos solemos tirar a la papelera, como las invitaciones, las anotaciones, los folletos, etcétera.

¿Las carpetas pertenecen al archivo o a la biblioteca del CED?

Pertenecen al archivo y esto fue resultado de muchos meses de debate y preguntas: ¿qué es el archivo y qué es la biblioteca? ¿Cómo establecemos la línea entre los dos?

Al final, *grosso modo*, vamos a considerar que el sistema de consulta de la biblioteca es: tú vas, quieres un libro, te lo dan y lo miras, lo usas o lo tomas directamente. Por lo tanto, el material de la biblioteca es, principalmente, material editado, del que no existe solamente una copia, sino unas pocas o muchas que pueden ser sustituidas si un determinado libro se desgasta. Y el material del archivo es un material que por otra serie de características, no es fácil de ser reemplazado. Eso es como una división, en extremo, general. Después, a partir de ahí, hay cosas específicas, por ejemplo, el caso de los carteles. Nos importaba mucho el criterio de uso de estos documentos. Pensábamos: nosotros podemos sentarnos aquí a teorizar todo lo queramos, pero la cuestión es que esto está aquí

para que venga una persona, solicite ciertos elementos y los pueda consultar. Entonces, ¿un cartel se consulta adecuadamente en una sala de biblioteca? Bueno, quizás no es el espacio ideal, a diferencia de lo que ocurre con una revista o con un libro. ¿Una colección de negativos se consulta bien en la biblioteca? Pues, necesitas lo mismo: una mesa, una silla, pero requiere, a su vez, guantes y una luz especial. Considero que, en cierto sentido, las colecciones se fueron repartiendo en función de los criterios de acceso que podíamos brindar.

¿Cómo y por qué se transfieren los fondos del Santa Mónica al CED?

Las negociaciones para el traslado se dieron mientras estaba fuera de España. La idea era que tenía poco sentido tener dos bibliotecas de arte contemporáneo en el centro de Barcelona y a 500 metros una de la otra. Era una competencia un poco absurda. El centro de Santa Mónica es un espacio complejo que periódicamente es redefinido por las estructuras políticas porque no acaba con encontrar, tal vez, su espacio en el tejido cultural y cuando lo encuentra da igual porque viene otro consejero de cultura y decide que tiene una idea mejor para el centro. Santa Mónica tiene la cruz de que está en las Ramblas y es como el mascarón de proa de la imagen pública de Barcelona y entonces, casi siempre, se tienen muchas ideas sobre lo que hay que hacer con el centro Santa Mónica. La cuestión es que ahí había una biblioteca, pero Borja-Villel con buen criterio, desde el MACBA, propuso que se fusionasen las dos porque parecía que no tenía mucho sentido. Cuando me reintegré al equipo del MACBA, las cajas ya estaban allí, se había firmado el acuerdo de depósito y traspasado el material al museo.

En cuanto a los parámetros en los que se enmarca la colección, si bien se señala que no hay una delimitación geográfica pero sí temporal (desde los años cincuenta hasta la actualidad), existe un marcado interés en las producciones de América Latina ya que, entre otros, hay bastante material del grupo Escombros, de Edgardo Vigo y del CAYC. ¿Dónde radica y cómo surge este interés por América Latina?

Definir estos límites fue lo más difícil de todo. Resultó más sencillo, aunque nos llevó mucho tiempo de pensamiento y debate, definir lo específico del archivo y de la biblioteca, la relación con la colección y la organización de las diferentes subsecciones, que definir los límites del archivo, porque una vez que empiezas, descubres que te interesa todo y es difícil decir «esto no lo quiero». Sin embargo, había cosas que resultaban un poco más fáciles. Por ejemplo, hay una buena biblioteca de arquitectura en Barcelona que es la del Colegio de

Arquitectos. Entonces, si bien considero que la arquitectura debe tener un lugar en el museo, ¿tiene sentido comprar libros de arquitectura con una biblioteca en la ciudad? No, porque ya está ahí.

Algunas de las características en las que decidimos concentrarnos al principio fueron aquellas que consideramos como zonas grises; de hecho, el Centro de Estudios y Documentación está en una zona gris, él mismo por definición. Es decir, que no es colección ni es biblioteca clásica, no es un centro de actividades públicas, pero, al mismo tiempo, es un poco de todo eso o debería serlo. Esa condición la veo mucho más como una ventaja que como un obstáculo para la esencia de un departamento como este. Por ejemplo, ¿nos interesa la teoría feminista en sentido estrictamente filosófico? Nos puede interesar a nivel personal, pero quizás no sea el lugar dentro del CED para, digamos, coleccionar esto. A no ser que veamos que en la ciudad no hay otra buena colección de teoría feminista. Cosa que es así, por lo que compramos mucha bibliografía sobre cuestiones feministas y porque tienen un impacto brutal en el arte contemporáneo. Con la fotografía sucede algo similar; sin embargo hay bibliotecas especializadas en Barcelona. Desde el CED nos centramos en aquellos aspectos de la fotografía que se acercan más al arte contemporáneo y se superponen o que, precisamente, por estar ahí en el medio, en una zona gris que no es fotografía clásica, ni instalación, ni escultura, generalmente, nadie se interesa en ella.

En cuanto a la cuestión geográfica hay, por supuesto, una determinada postura política detrás de todo. Cuando vivía en Barcelona, la fuerza tendiente al cosmopolitismo y la fuerza tendiente a concentrarse en lo local ya estaban muy presentes. Personalmente, me interesa mucho más abrir el *zoom* y no concentrarme tanto en la historia o en el contexto local. En primer lugar, hay menos fuentes de referencia en la ciudad; en segundo lugar, hay muchísimos más contactos, relaciones y afinidades de contexto que permiten que ese material tenga un interés; y luego, hay otros temas que empezamos a coleccionar desde el principio. Uno de ellos era la fricción entre práctica política y práctica artística. Para América Latina los ejemplos son tan abundantes que uno no sabe dónde parar y parece que es un paso obvio. Sin embargo, Barcelona tiene también esta condición de lateralidad, sin darle un sentido peyorativo. Es decir, no es ciudad capital y no está en el ojo del huracán, de igual manera que España a nivel político, no está en una posición central con respecto a los países que gobiernan Europa y creo que la cultura latina tampoco lo está en relación con la cultura anglosajona. Por lo tanto, hay un montón de puntos en común o de líneas que unen todas estas partes de la colección.

¿Cuál fue la política de adquisición más frecuente de los documentos provenientes de América Latina?

Al principio siempre es difícil. Empiezas a coleccionar en el vacío y resulta muy complejo establecer los criterios para decidir qué es lo que se adquiere y qué queda afuera. Contábamos con presupuesto y la oferta del mercado se acrecentaba constantemente. La política de adquisiciones que establecimos no incluía a la compra como la única y principal manera de tener material y no queríamos, en ningún caso, dedicarnos a comprar archivos completos. Nos interesaban mucho los archivos enteros, pero solamente si provenían por vía de depósito o por donación, no por compra. Con el dinero que teníamos nos dedicábamos a comprar paquetes más pequeños y en aquellos años aparecieron como tres o cuatro cosas que venían de América Latina y que no eran archivos, era material editado. Lo que hay en el MACBA, con pocas excepciones, es algo que podía estar en otras bibliotecas y colecciones. Nos parecía importante contar con Edgardo Antonio Vigo, ya que te permite abrir muchas vías de colección que puedes ir desarrollando como el arte correo, el arte de resistencia política y las publicaciones como *self-published*. Pensábamos que tener tres o cuatro núcleos de gran potencia y de calidad nos ayudaría a darle una mejor estructura a todo y así fue cómo nos inscribimos en estas cuestiones.

En cuanto a los recortes temáticos como las publicaciones de artista, los movimientos de artistas de la posguerra, las tendencias conceptualistas, ¿cómo se establecieron? ¿Considerás que todavía se mantienen? Porque, por ejemplo, las publicaciones de artista son centrales en el CED.

El CED es una parte más de un proyecto mayor. Algunas líneas de trabajo pueden ser más específicas como las publicaciones de artista, pero, en general, el interés por lo conceptual y por los movimientos de vanguardia de la posguerra son características que compartimos tanto con la colección como con otras actividades del museo. Es decir, más o menos, esas líneas de trabajo estaban ahí, no había que inventarlas. Había que adaptarlas al tipo de colección que nosotros podíamos crear.

En cuanto a la revisión de estos temas, en primer lugar, hay que entender a una colección como algo completamente orgánico y dinámico, que requiere de un cuidado diario, casi como una planta, diría. No se puede coleccionar algo y luego dejarlo ahí. Pongo un ejemplo que, para mí, fue una de las cosas más sorprendentes y no me imaginaba que iban a pasar. Cuando empezamos, todos éramos muy jóvenes y poco experimentados y en Barcelona, hace diez años, no había tantos profesionales que se dedicaran a esto. Tuve la suerte, y es algo de lo que

Archivos públicos y privados. Entre el dominio histórico y el artístico. Entrevista a Mela Dávila Freire
Natalia Giglietti, Elena Sedón

estoy muy orgullosa, de crear un equipo con perfiles muy distintos a nivel académico. Una restauradora, una diseñadora, una arquitecta. No eran especialistas, en principio, sino que todos traían otros conocimientos y nos especializamos juntos. Tuvimos que aprender mucho y al principio no es tan sencillo, te llega una caja con una donación, la abres y te encuentras un libro con todas las hojas blancas y te preguntas qué hacer con eso. Entonces, inventamos un sistema; un poco por casualidad, un poco por impulso. Había una mesa grande al lado de la mía en la que con todo el equipo poníamos aquello que no sabíamos qué era. Al principio eran muchas cosas, las dejábamos allí y, aproximadamente cada tres semanas, pasaba una tarde revisando todos los contenidos de la mesa.

La cuestión es que cuando tienes tres libros con las hojas en blanco puedes comenzar a establecer algún tipo de relación. Lo mismo sucedió, por ejemplo, con las novelas de ficción escritas por artistas. En un comienzo no sabes que hacer con ese material y meses más tarde no tienes una, tienes siete. Se necesita darle espacio a la parte sorprendente de la colección, para poder relacionarla con lo demás, por un lado, y luego aparecen temas todo el rato. Las modalidades de trabajo de los artistas son múltiples y necesitas ir encajando todo eso en la colección y, la parte más bonita, debes establecer relaciones entre aquellas cosas que ya están muy definidas y consolidadas con las que son totalmente nuevas. Por poner un caso, la relación entre los libros de arte conceptual con las publicaciones de artista que hacen ahora los jóvenes de 30 años se redefinen una a la otra todo el tiempo.

Lo mismo pasa con el arte conceptual, una gran categoría que engloba muchas prácticas y que, en realidad, si uno profundiza, hay producciones que, sobre todo en Latinoamérica, son bastantes particulares para pensarlas como arte conceptual.

Uno de los debates más interesantes que tuvimos tenía que ver con las etiquetas, a qué le vamos llamar arte conceptual es un tema delicado. En el caso concreto de las clasificaciones o de las palabras clave, la cuestión era empezar por asumir que el nivel de conocimiento del usuario medio que viene a la biblioteca no es el mismo del que viene al archivo. La biblioteca es un lugar en el que no necesariamente se debe estar especializado para consultar lo que sea; por lo tanto, es necesaria una mayor orientación para identificar si un libro es de feminismo, de arte conceptual o de América Latina, por ejemplo. Al contrario, se supone que los usuarios del archivo ya traen una serie de conocimientos y para mí fue muy importante no condicionar las interpretaciones del material. Sucede esto con el arte llamado feminista, pongo un ejemplo: un video de Martha Rosler, en el que

está arrojando utensilios de cocina de aquí para allá [Figura 2]. Conozco su trayectoria y sé como hace su trabajo, pero si ese mismo video, exactamente igual, lo hubiese filmado un autor y no una señora, a lo mejor no le pondría feminismo.



Figura 2. *Semiotics of the kitchen* (1975), Martha Rosler. Grabación audiovisual b/n, sonido, 6 min 21 s. Colección MACBA. Fundación MACBA

Considero, entonces, que hay etiquetas que pueden limitar, porque no sabemos cuál puede ser la interpretación o la expectativa con la que un historiador dentro de cincuenta años se va acercar a esas colecciones. Con el arte conceptual pasa lo mismo. Pensamos que era una etiqueta que podíamos utilizar y luego nos dimos cuenta que era un poco ridículo porque lo podías poner a todo. Por lo tanto, decidimos rebajar nuestro nivel interpretativo a la hora de clasificar y dejar abierto un poco el espacio para que se pueda reinterpretar. La etiqueta de arte conceptual, ahora mismo, ¿es útil para diferenciar a un pintor como Antonio López? ¿No puede ser conceptual un pintor que pinta hiperrealismo? [Figura 3].



Figura 3. *Madrid desde la torre de bomberos de Vallecas* (1990-2006), Antonio López. Óleo sobre lienzo. 250 x 406 cm. Caixa Forum Madrid

En este sentido, nos gustaría saber, si recuerdas, ¿dónde se ubican y qué universo contiene en el archivo a todos los documentos del CAYC y de Escombros? Nos costó encontrar la familia a la que pertenecen.

No recuerdo dónde se ubican, sí me acuerdo perfectamente cuando compramos piezas de Escombros, que todavía me fascinan, como las bolsitas de basura dentro de unas cajas. Con respecto al CAYC, no sé cómo está ordenado ahora. En aquel momento, unas de las líneas de trabajo muy importante que teníamos era la cuestión de lo que llamábamos espacios autogestionados, una etiqueta contemporánea que abarca todo lo que se refiere a espacios de arte independientes o no institucionales. El CAYC no es, exactamente, un espacio autogestionado como el que ahora llevan adelante artistas de Marrakech o de Cali. El CAYC se aleja un poco de las instituciones con una política más flexible y menos rígida respecto a lo institucional y abre otras maneras de gestión.

A su vez, teníamos mucho interés en los archivos de galerías de arte que es algo que, en general, no se conserva. En Alemania, por ejemplo, hay un archivo dedicado a las galerías, que curiosamente montó y financia un tipo de organización que se dedica a supervisar el mercado del arte, no un museo ni un equipo de historiadores, sino la entidad que observa y que mantiene un poco las reglas en el mercado de arte. En España no hay ningún archivo donde se guarde documentación de galerías. Tratamos de completar un poco ese vacío, y el CAYC era algo súper importante para funcionar como nexo entre prácticas de los años sesenta en América Latina y en Europa.

En cuanto a Escombros, no les sabría decir bajo qué criterio se encuentra organizado. Si estuviese ahora en el CED lo clasificaría por el nombre del grupo, ya que no es material de un artista. ¿Dónde y cómo lo encontraron en el archivo?

En la página del archivo visualizamos, aproximadamente, doce documentos: los manifiestos, algunos libros de los manifiestos, materiales producidos y editados por el grupo, como una cronología y uno o dos afiches. Estos materiales aparecen, en principio, un poco aislados y no figura el año de ingreso ni la procedencia.

Claro, pero ese es otro asunto. La cuestión de la procedencia es un tema delicado y la palabra archivo lleva quince años de auge, lo que hace que sea muy fácil poner *archivo Grupo Escombros* y es suficiente [Figura 4]. Pero, en realidad, lo que hay en el MACBA no es ningún archivo del grupo Escombros, es una serie de materiales sueltos que compramos. Siempre insistí en que hay que ser muy cuidadoso. No se puede presumir tener un archivo del grupo Escombros, cuando

lo que tienes son siete, quince o veinticinco cosas sueltas. Un archivo es una identidad que fue creada, y esa identidad se le otorga porque es el acervo de una institución o porque recoge la actividad de determinada entidad, sujeto o grupo.

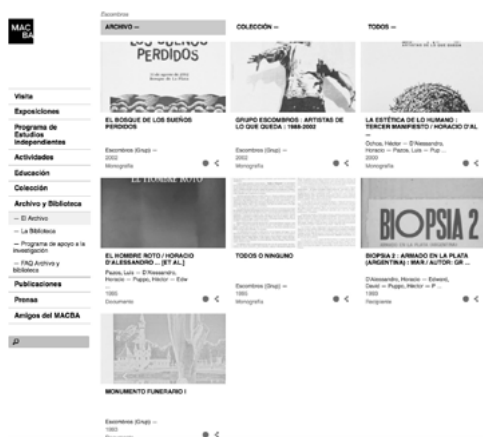


Figura 4. Visualización de los documentos de Escombros pertenecientes al archivo del CED. CED-MACBA

Otra cosa son las colecciones documentales que es el nombre que le otorgábamos a documentos que tenían la misma temática pero no funcionaban como archivo propiamente dicho, como el caso de Edgardo Antonio Vigo [Figura 5], cuyo archivo es un ejemplo paradigmático.

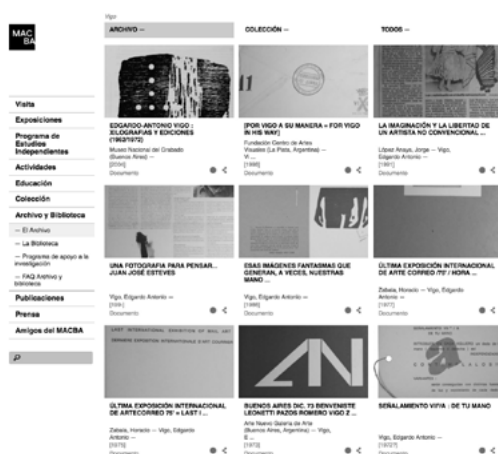


Figura 5. Visualización de algunos de los documentos de Edgardo Antonio Vigo pertenecientes al archivo del CED. CED-MACBA

Archivos públicos y privados. Entre el dominio histórico y el artístico. Entrevista a Mela Dávila Freire
Natalia Giglietti, Elena Sedán

El archivo Brossa llegó al MACBA constituido, lo hizo un señor que se llamaba Brossa, no lo hizo el Museo. Para el caso del CAYC [Figura 6], no trajimos un archivo íntegro de un crítico de arte o de una institución, compramos cinco documentos, nos regalaron diez, etc. Ese trabajo lo hace la institución y es absolutamente legítimo que lo haga. Me interesa mucho que las instituciones tomen esa postura activa en lugar de sentarse a esperar que les vengan los lotes hechos, y eso es algo que también hacen muchos museos. En el mismo sentido, es relevante que el investigador sepa si se trata de un archivo o de una colección.

Si bien no recuerdo exactamente cómo fue la compra de todo lo que tenemos de Escombros, es muy posible que no se organice ni se visualice junto, porque no lo estaba. Lo que se adquirió del CAYC es producto de una investigación y hay muchísimo material del CAYC que no está en el MACBA, y espero que se siga comprando. Pero, eso no es un archivo, es una colección documental que está haciendo el Museo. Tal vez, esa puede ser la explicación de encontrar aislados los documentos.

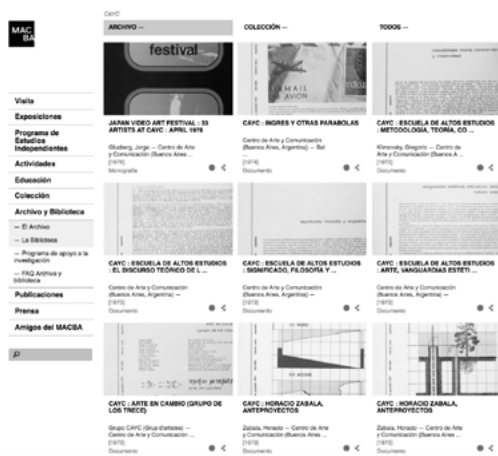


Figura 6. Visualización de algunos de los documentos del CAYC pertenecientes al archivo del CED. CED-MACBA

En el artículo al que hicimos referencia, indicás que entre el año 2010 y 2011 se incrementó el fondo Vigo, cuya adquisición anterior se realizó a través de una donación de Pere Sousa.

Fue al revés. Con Vigo lo que nos pasó es que en un anticuario nos encontramos con un lote maravilloso. Recuerdo que lo primero que vi de Antonio Vigo eran

unas pequeñas esculturas de papel, preciosas. Creo que en el MACBA hay alguna de esas obras que, posiblemente, sean piezas únicas. A partir de ahí, comencé a estudiar a Vigo y quedé fascinada.

Al cabo de muy poco tiempo, de repente, apareció un lote grande con *Hexágono* y *Diagonal cero* completas, cosas que no se encuentran todos los días. Lo compramos, creamos la ficha web y lo publicamos, porque a la hora de dar forma a la colección y para que siga creciendo, era significativo que estos núcleos estuvieran visibles.

La difusión de estos materiales suscitó el interés de Pere Sousa, quien nos dijo que tenía unas cartas y vino al CED con una con una bolsa grandísima del *Corte Inglés* y la dejó para nosotros. Nos sucedió esto muchas veces, porque es fundamental el contexto de los archivos y para la donación de Sousa, es clave que haya otras cosas de Vigo a su lado que permitan lecturas transversales.

Si bien conversamos un poco sobre la relación del archivo con el mercado, nos gustaría conocer lo que indicás como un posicionamiento del MACBA, oponerse a convertir los documentos en un objeto de deseo del mercado.

Sí, es así, pero el MACBA fracasó completamente. Estaba en esa oposición y se quedó muy solo en esa postura.

¿Cómo se trató de materializar, entonces, ese posicionamiento y cómo lo ves ahora?

Si volviese a estar en el Centro de Estudios, seguramente sería este un tema complejo. Creo que hay poca imaginación institucional a la hora de plantear cómo explotar, en el sentido positivo del término, colecciones documentales que puedan transitar entre lo público y lo privado. Lo interesante en esta cuestión es intentar separarte tanto que, incluso los conceptos que das por hechos puedas revisarlos. Una noción que se asume como establecida es la de patrimonio. La tendencia patrimonializadora es inherente a nuestra sociedad y todo el mundo quiere tenerlo todo y si lo puedes comprar, mejor. En la época en la que trabajé en el CED hicimos el ejercicio de intentar abstraernos de esa tendencia y de pensar otras maneras de resolver esa cuestión. Una de ellas es, obviamente, la digitalización, que es algo con lo que soy escéptica y muy crítica, porque considero que es mucho más que escanear. Otras alternativas fueron los depósitos a largo plazo y las tenencias compartidas. En mi gestión quedó mucho terreno por explorar y no llegué mucho más allá de los experimentos, por ejemplo, el archivo Miserachs [Figura 7].



Figura 7. Intervención sobre Serie Barcelona (1962), Archivo Miserachs. Hoja de contacto, blanco y negro. Exposición A.XML, Fondo Xavier Miserachs. CED-MACBA

La custodia compartida entre instituciones es algo que me quedó pendiente y me hubiera encantado que sucediera, porque, de hecho, el archivo de Edgardo Antonio Vigo está en La Plata y tenía como este sueño de sentarme con ellos, ya que podíamos estar catalogando las mismas cosas y, en cambio, tiene mucho más sentido que compartamos el trabajo y que podamos difundir ambas cosas de manera conjunta; en fin, creo que hay mucho trabajo por hacer.

Lamentablemente, la experiencia marca que la ley de mercado es la que manda. Los archivos son, plenamente, un objeto de deseo para el mercado. Sigo pensando que sería muy interesante que hubiese una mayor capacidad de imaginación por parte de las instituciones para conseguir otros modelos.

En relación con la postura adoptada por el CED, también señalabas esta distinción entre obra y documento, como una línea divisoria que ya estaba superada para el MACBA, ¿seguís afirmando esa posición?

Sí, absolutamente, y afirmo, también, que hay muy pocos museos en el mundo que la tengan superada. La cuestión está ahí permanentemente y, entonces, acontece la pugna entre el departamento de colección y el departamento de archivo. Por ejemplo, llega un archivo de un fotógrafo muy importante y el departamento de colección empieza a abrir los archivadores para decir que es una foto original que debe ir a la colección, y no estoy de acuerdo en eso. Hay suficientes herramientas tecnológicas para que el departamento de colecciones si quiere catalogue esa

fotografía como un elemento individual dentro de su colección, pero no necesita descontextualizarla del archivo, y eso es lo que no se puede hacer.

Esto es como la pregunta (y estoy bromeando) si soy española o catalana y, ¿por qué tengo que ser la una o la otra? Las identidades tienen espacio para incorporar muchas cosas, los documentos y las obras también. Entonces, una fotografía de David Goldblatt, que es un fotógrafo sudafricano, ¿es una obra o es un documento? Es una obra, pero también es un documento, porque es una fotografía que documenta la vida de los *africans* en el desierto del Karoo en 1968 [Figura 8]. No le veo ningún problema a la ambivalencia de carácter y creo que es algo que hay que seguir defendiendo. El MACBA fue uno de los pioneros en esta cuestión y existen museos que te permiten hacer búsquedas cruzadas en colección y en archivo, el MOMA o el Getty son algunos de ellos. En el MACBA empezamos muy pronto, pero lo que pasaba era que teníamos una colección muy pequeña y no relumbraba tanto.



Figura 8. *Boss Boy*, Battery Reef, mina de oro de Randfontein Estates, Sudáfrica (1966), David Goldblatt. Impresión de gelatina y plata. Victoria and Albert Museum

Considero que ese es el futuro y que no debe existir más esa tontería de esto es más una obra, esto es más un documento. Sin embargo, la realidad de algunas instituciones es que los equipos siguen pensando así, es decir, no te encuentras mucha gente que piense de otra manera.

Una de las acciones que ustedes llevaron a cabo es la catalogación conjunta. Sin embargo, observamos que, a pesar de estar juntos, permanece la separación entre lo que es del archivo y lo que es de la colección, es decir, se reemplaza el binomio obra-documento por colección-archivo. Y si uno piensa en la arquitectura y en la distribución de los espacios también está claramente separado lo que está en un lugar y lo que está en otro. Pareciera que la dinámica misma de la institución hace que esto suceda.

Sí, con eso tienes que estar remando contra la marea todo el tiempo. En el MACBA las fotografías y los documentos fotográficos se guardan todos juntos en una nevera y ahí están tanto los de la colección como los de archivo, porque es el sitio de guardar las fotografías. Al final, creo que hay una cuestión topográfica o geográfica que es, por ejemplo, si llega un objeto que es tridimensional, de papel, que mide un metro y medio por un metro, no lo puedo poner en una estantería de libros o en una nevera fotográfica, porque tiene unas características determinadas. Actualmente, no se trabaja con las tarjetas de biblioteca, se utilizan fichas digitales que permiten establecer múltiples relaciones, y estimo que los departamentos deberían ser mucho más flexibles de lo que son. Hay otro problema que es innegable, y en eso les doy la razón a los compañeros de los departamentos de colección de los museos con lo que colaboré. Se trata de la cuestión numérica o cuantitativa de las clasificaciones. Por poner un ejemplo, si el departamento de colección del MACBA decidiera quedarse con todas las fotografías de Miserachs, tendrían 110 000 y 8000 de otros artistas, lo que produciría una descompensación tremenda. Los archivos tienen mucha más flexibilidad para tener objetos casi inclasificables, los pueden guardar de todas formas, pero en una colección tienes que ser mucho más estricto con los criterios de selección, ya que son diferentes y les da un perfil distintivo a las colecciones.

En líneas generales, ¿cómo definirías al archivo del MACBA? ¿Qué es lo que representaba y a quiénes se dirigía, por lo menos, durante tu gestión?

El CED empezó como un proyecto dirigido a un público que, en un principio, no teníamos bien definido y se dio en un momento en el que la gente no dedicaba mucho tiempo a consultar los originales. Era un poco utópico en una realidad en la que todo va muy rápido y vivimos en la cultura de la cita, y nadie se toma la molestia en ver un artículo para saber qué fue lo que pasó, lo que realmente se escribió, lo que realmente se dijo. El Centro de Estudios era también un espacio donde luchar contra toda esa corriente.

No sabíamos muy bien quiénes eran los investigadores a los que nos dirigíamos,

pero pensábamos que existía esa comunidad y que el Centro de Estudios también podía servir para aglutinar a esas personas. Nos imaginábamos historiadores del arte, pero, también, historiadores en general, artistas y comisarios. Nos interesaba que asistieran personas que estuvieran investigando en ámbitos que no eran del arte y que pudieran consultar la bibliografía que teníamos.

Lo que se impulsa, actualmente, desde el Centro de Estudios, como la organización de un seminario para hablar sobre archivos, no pasaba mucho. En los años en los que estuve había una resistencia brutal por la estructura clásica del museo a reconocerle ese carácter al Centro de Estudios. El CED estaba muy bien, contaba con un edificio y con un presupuesto, pero en aquel momento teníamos el mensaje claro de que no podíamos programar exposiciones y actividades. De lo que sí estoy muy conforme es del programa de residencias de investigación que se impulsó durante mi gestión. Creo que fue una idea muy buena. Evidentemente, serían mucho mejor si estuvieran dotadas económicamente, pero aún así, siempre tiene un espacio y, de hecho, la demanda lo demuestra. A la gente le interesa y le puede servir y no deja de ser una institución oficial para la cual es posible encontrar vías de financiamiento por otro lado.

Cuando me fui, me quedé con la sensación de que quedaba mucho trabajo por hacer en ese sentido, de articular mucho más ese público que no es, únicamente, la persona que viene a consultar un documento; por el contrario, teníamos muchas ideas, desde visitas programadas para artistas a la colección de libros de artista, hasta múltiples actividades en las diferentes plantas.

Una de las actividades que aparecen, en cuanto a la visibilización del archivo, es el espacio de exposiciones dedicado a documentos. *Archivos y documentos* (2008) y *En los márgenes del arte* (2009) fueron las primeras exhibiciones ¿Cómo pensás esa relación de archivo-exposición como otro núcleo de trabajo?

Es un punto complejo, porque estetizar y fetichizar toda esta documentación es conflictivo, pero esta misma documentación tiene un valor estético que hay que reconocérselo. Los carteles de mayo del 68 que hacían los artistas siguen siendo bonitos y muy efectivos visualmente, aunque su misión no fue ser una cosa separada del mundo, y eso era lo problemático. Teníamos ideas y muchas ganas de explorar la cuestión del *display*, de cómo montar un espacio documental que pudiese servir, a la vez, como lugar de consulta, de observación o de exposición. El asunto fetichizante de las vitrinas y de los marcos siempre será muy difícil de evitar, ya que uno no puede decidir no poner cristales y esperar que la gente se ponga a leer. Tal vez se trate de crear una especie de formato híbrido en el que

tengas ciertos elementos de exposición con un carácter más expositivo en el sentido clásico, pero que, también, tengas una especie de actividades que justifiquen el acceso a determinados documentos que pueden estar ahí. Fue una exploración continua y creo que quedó mucho por hacer.

Algo similar, en cuanto a movilizar y a difundir el archivo, sucedió en el Museo Reina Sofía mientras estabas allí.

En el Reina Sofía fui directora de Actividades Públicas, el archivo y la biblioteca dependían también de mí. Estuve poco tiempo, tenía muchísima responsabilidad en otros ámbitos y no pude profundizar una reforma total de la biblioteca y del archivo, y creo que lo necesitaban. Hicimos un programa, del cual estoy muy contenta, que fue trabajar sobre la biblioteca del Reina que tiene una sala de exposiciones tan pequeña que no llaman exhibiciones a lo que allí se presenta. El museo como institución quiere dejar muy en claro que aquello no son exposiciones del Reina, entonces, se les llama muestras documentales. No se paga entrada y tienes que saber dónde está porque no se anuncia en toda la lista de exposiciones, es un sitio particular.

En este espacio se venían haciendo, por un lado, exposiciones documentales con materiales del archivo, básicamente con un comisario y con un carácter de cubo blanco, aunque la sala no se parece en nada a uno de estos. A la vez, el Reina acoge varios másteres de historia del arte y, por lo tanto, tiene estudiantes, investigadores y personas altamente especializadas que están visitando el museo cada semana. A su vez, tiene una serie de colecciones en el archivo que no hay manera de sacarlas a la luz; esto se debe a que hay suficientes personas en el archivo de la biblioteca para activar todo eso. Lo que hice fue unir los puntos, es decir, investigadores con archivos y espacio de exposición, y les propuse a los coordinadores del máster que los alumnos de cada año preparen una muestra trabajando en algunos de los archivos que nosotros teníamos allí. La primera exhibición se presentó en junio de 2017 y fue tan bonita, tan gratificante. Esta iniciativa, en principio, sirvió para decidir que la exposición de los estudiantes del máster será un elemento habitual de la programación de esa sala.

¿Cómo se llamó la primera exposición?

Vis a Vis: Quico Rivas, archivo y cárcel. Era sobre un crítico madrileño, no muy conocido a nivel local ni internacional, su familia donó parte de su archivo al Reina Sofía y, aparte de sus textos, conservaba material sobre la cuestión carcelaria, que le interesó durante toda su vida. Tuvo mucho contacto con presidiarios, hizo diferentes incursiones en la investigación sobre arte visual, producido por

personas en régimen de cautividad, y proyectó una exposición que se iba a hacer con obras realizadas en los centros de detención.

Cuando hablamos con los coordinadores del máster coincidimos en que el archivo del Reina tiene muchos conjuntos documentales, los estudiantes son buenos, pero son jóvenes y no tienen experiencia. Consideramos, entonces, que lo mejor sería que les diéramos un archivo concreto para trabajar y, a partir de ahí, que pensarán una propuesta de exhibición. La primera reacción de los alumnos fue de gran entusiasmo por realizar una exposición, pero después les dimos el archivo Quico Rivas y no sabían qué hacer con él, no encontraban la manera de localizar una especie de eje que les permitiera montar una muestra con eso. Finalmente, dieron con la idea de toda esta faceta, todo ese interés por las prácticas artísticas en régimen de privación de libertad y toda la relación simbólica —que es muchísima— del archivo y la cárcel como dos espacios alejados del vivir cotidiano, altamente codificados, de acceso hiperrestringido y normativizado. A partir de ese paralelismo, estaban muy comprometidos, ya que era la primera vez que se enfrentaban a todo lo que de verdad implica la práctica de montar una exposición.

Nos recuerda al trabajo que hacemos con los estudiantes de grado de Historia del Arte de la UNLP, que concurren a diferentes archivos y realizan un trabajo de investigación sobre ellos. Justamente, el año pasado empezamos con el Archivo del Servicio Penitenciario y con otros acervos que no son de arte, pertenecen más al campo de la cultura visual y lo que hacen no es una exposición, sino un trabajo escrito. En un principio, también está toda esa instancia de angustia, de no saber por dónde ir, pero después surgen unos trabajos muy interesantes. La idea de pensarlo como exposición implica un doble desafío: la complejidad de los dispositivos y la visibilización de los documentos.

Es difícil, y ahora estoy embarcada en un proyecto que tiene que ver con una exposición basada en una exposición y eso, ni te digo, es más que difícil. Es escoger una exhibición que fue una muestra de arte y debes capturarla en documentación que vas a poner otra vez en el espacio blanco de la galería.

Continuando con tu gestión en el Reina Sofía, ¿cómo fue tu experiencia de los seminarios *Archivos del común* (2015) y *Archivos del común II* (2017)? ¿Qué arrojaron estos encuentros?

Lo particular de estos encuentros fue el conocimiento y la presentación de muchos archivos parainstitucionales o antinstitucionales, en algunos casos. Como toma de

contacto fue muy interesante y resultó menos provechoso como elaboración de conclusiones, fue más como un barrido de experiencias distintas.

En el segundo seminario nos propusimos dejar de hablar del archivo como una especie de metáfora de cosas que puede ser y mostrar casos de archivos de verdad, que funcionan de manera heterodoxa y que no siguen los estándares de la práctica archivística en el contexto del mundo del arte. Estuvo muy bien también, hubo muchísimo intercambio entre los propios participantes que venían a presentar sus casos. En este encuentro pudimos observar también el avance que hubo en la cantidad de prácticas que se están llevando a cabo.

Hace diez años, le decía a mi equipo, que estábamos utilizando la misma base de datos para inscribir archivos y colecciones y no sabíamos si esto iba a funcionar, porque no lo sabes hasta que no tienes un corpus suficiente de ítems catalogados. Ahora hay muchísimos más ejemplos de cosas funcionando que sirven de guía. También, existe un poco de cansancio con respecto a todo lo digital y una concertación brutal respecto a cómo todo lo tangible, todo lo háptico y lo físico vuelven a estar en el centro de atención, incluso a nivel de conservación, de divulgación y de acceso. De repente, los archivos son lugares súper atractivos, porque la gente que nació con pantallas digitales se da cuenta de que puede ir a un sitio a ver papeles viejos, eso es muy emocionante y no se parece en nada a la relación que tienes con la documentación digital, a través de la pantalla del ordenador. Es interesante notar cómo van cambiando las cosas, y para eso vinieron muy bien estos encuentros.

Es como una vuelta a la materialidad

Exacto.

Cuando hablás de archivos parainstitucionales o antinstitucionales, ¿te referís a archivos que, usualmente, están contruidos por colectivos que no tienen vínculo con la institución y que tienen otras normativas de clasificación?

Sí, o no tienen vínculos o se relacionan de una manera que no es la habitual. Por ejemplo, uno de los archivos era de unos artistas húngaros que estuvieron muchos años recopilando material documental del mundo del arte que realizaban personas perseguidas políticamente, es decir, era, literalmente, un archivo clandestino. Pero la situación política en Hungría cambió y ahora ese archivo acaba de ser absorbido por el museo nacional. Otro era el archivo de un colectivo *queer* que conserva mucha documentación de gente joven y había que pensar la regulación del acceso

a esos materiales, porque ahora en España hay una ley que se llama Ley Mordaza, en vista de la cual los propietarios o los autores de algunos de estos materiales son susceptibles de ser acusados de delito. Entonces, como custodios del archivo, deben asegurarse que no entre un policía nacional a buscar indicios de una falta. Concretamente, estamos hablando de archivos que ya están funcionando y lo que me pareció muy rico es que todo esto no se planteaba desde el punto de vista teórico, sino de preguntas prácticas para archivos concretos.

En cuanto al Reina Sofía, ¿cómo ves esa relación con otras prácticas, con otros grupos o con el exterior, para decirlo de otra manera?

Ese vínculo es muy contradictorio y se habló de eso en los encuentros. Existe un caso muy complejo y pragmático: un determinado colectivo en los años 90 realiza una serie de panfletos, de octavillas de divulgación pública y con fines políticos, alguien junta ese material y lo reúne en su casa. Entonces, el Reina Sofía, unos años después, se interesa por eso y crea una colección documental, mal llamada *archivo*. El museo investiga y le sirve hacer acopio del material y le pone el nombre de archivo, mal hecho porque ello no es un archivo, pero no se le puede cambiar esa denominación. Esos autores, en muchos casos, expresan que solamente quieren que el material esté en el Museo Reina Sofía si se genera una licencia de uso *Creative Commons*. El museo no tiene manera de hacer esto, ya que es un ente, absolutamente patrimonialista y por mucha voluntad que se ponga, te encuentras con un montón de trabas legales y de complejidades que son completamente paralizantes. En este caso concreto, este archivo consta de 300 piezas que es una cantidad de documentos pequeñísima y, sin embargo, es una piedra en el zapato del museo. Pero es una piedra necesaria porque, precisamente, por esos 300 documentos, tenemos que plantearnos cómo resolver esta cuestión y, en la medida en que se le dé una resolución, se podrán asimilar otros archivos de una manera parecida.

Hasta ahora estuvimos hablando de instituciones públicas o de colectivos, ¿qué sucede con las colecciones privadas, con el Archivo Lafuente, por ejemplo? Es uno de los pocos casos que conocemos y nos gustaría que nos cuentes acerca de una reiteración de ciertos fondos documentales de América Latina, como CAYC y Vigo, que se encuentran en este tipo de colecciones.

Bueno, eso es muy interesante porque supone un cambio de perspectiva total. El archivo Lafuente tiene muchos méritos y tiene también problemas, tampoco todo es tan sencillo. Uno de los méritos es, desde luego, que alguien con capacidad

económica suficiente se planteó que no quiere una colección de arte, que le interesa una colección de documentos, y eso es bastante insólito. Existen otras colecciones privadas de este tipo en Europa, el archivo Lafuente no es la más grande, pero no hay muchas. La realidad es que los millonarios si gastan suelen hacerlo en obras, no en papeles. Entonces, eso lo hace un proyecto muy interesante, la figura impulsora, José María Lafuente, sabe muy bien lo que tiene y cuáles son las relaciones entre las diferentes facetas de la colección y está realmente implicado a nivel personal y de conocimiento en su archivo.

La relación con América Latina en este archivo está clara. Lafuente empezó coleccionando libros de las vanguardias, los buscó en museos españoles y no los consiguió; entonces, decidió comprarlos. A partir de ahí, se fue desplazando el marco temporal, cada vez más hacia el presente y, también, se desplazó el interés geográfico. En un momento dado, cuando el archivo adquiere la envergadura que está teniendo ahora, se da cuenta de que uno de los grandes atractivos que puede tener ese archivo localizado en España, con respecto a otras colecciones, es la relación con América Latina. En Alemania, en Francia y en Inglaterra no hay documentación original de América Latina. Parece que por cercanía cultural existen y tienen sentido en España, no en países donde la relación es diferente. Creo que ese es un sesgo de especialización que, conscientemente, decidió Lafuente y se vio acrecentado aún más en estos últimos años.

Las colecciones se repiten, eso es algo que les iba a decir cuando me preguntaban cómo es la colección del Centro de Estudios y Documentación. Es algo que con la colección de libros de artista pasa mucho. Te acabas dando cuenta de que, al igual que los museos, en un momento dado, todos querían tener un Rothko o un Pollock, por decir algunos. En los centros de estudios y de documentación, todos quieren tener las publicaciones de Ed Ruscha y de Dieter Roth. En definitiva, hay integrantes del canon que están en todos lados. Lo provechoso es, una vez que cuentas con eso, darle continuidad y una especificidad a la colección, porque ser idéntica a las otras 250 que existen no tiene sentido. Al archivo Lafuente le pasa un poco eso, se especializa en España y en América Latina y cuenta con algunos *must*, como dirían en inglés, que tienes que tener sí o sí: Edgardo Antonio Vigo, CAYC y *El Techo de la Ballena*. Este último ya no lo tiene tanta gente y, a lo mejor, para el que lo tenga, hace mucho más atractivo su acervo, pero claro, es como una colección donde hay una serie de piezas que son las referencias en torno a las cuales se organizan todas las otras y se hace muy difícil si no las tienes. De todas maneras, hay que tratar de hacer algo distinto, sino te encuentras replicando lo que hacen otras instituciones.

¿Y el tema del acceso?

Archivos públicos y privados. Entre el dominio histórico y el artístico. Entrevista a Mela Dávila Freire
Natalia Giglietti, Elena Sedán

El tema del acceso es mucho más complejo, porque, claro, el archivo es de un señor y él decide quién viene, quién no y todo eso. El archivo es más o menos accesible, siempre que uno justifique el carácter de la investigación que va a realizar. Son relativamente abiertos en ese sentido, pero tienen claro que no quieren a nadie que no sea especialista. Luego, hay un tema que para mí es clave, que es el tema de las correspondencias entre los diferentes materiales que debería hacerlas la persona interesada en el archivo y, de momento, no tienen ninguna base de datos en línea o accesible para ver lo que tienen. Tienes que ir ahí y decirles «quiero consultar esto» y te lo facilitan. Aby Warburg hablaba de la relación de vecindad entre los libros, de la posibilidad de relaciones inesperadas en una biblioteca que crean ciertos significados; eso es muy rico cuando se tiene acceso a toda la documentación y no lo es tanto cuando solo consultas una o varias piezas.

Para terminar, y agradeciéndote mucho por este encuentro, nos gustaría saber qué proyectos estás realizando.

Estoy en Hamburgo desde hace poco tiempo y me encuentro trabajando en un proyecto de revisión histórica de las *Documentas* de Kassel. Se trata de pensar la manera de cómo dar forma a una exposición que sería eminentemente documental, no desde el punto de vista del arte sino, desde el aspecto sociopolítico. Indagamos sobre una revisión del papel de la Documenta a nivel sociopolítico en los más de 60 años que tiene de historia y se presentará en un museo de historia y no de arte, por lo tanto, tiene un contexto diferente y expectativas diferentes. Sería, también, revisar y establecer cuál es el papel del material de archivo en una exposición de estas características. Es un proyecto que acaba de empezar y es súper interesante, porque se trata de salir de lo específicamente artístico y caer en otro contexto en el que también hay una serie de problemáticas bastante nuevas para mí.

Al mismo tiempo, quiero continuar con un proyecto anterior sobre una serie de charlas de artistas latinoamericanos. Antes de trabajar en el Reina Sofía estuve aquí, en Alemania, y puse en marcha un proyecto de presentaciones de libros de artista, por parte de artistas latinoamericanos en el Instituto Cervantes, es decir, en lugares fuera de España. Se llamó *Artista, libro, diálogo* y es una actividad con la que me gustaría continuar próximamente.

En abril del 2017 realicé la exposición *Legible-visible. Entre el fotograma y la página*, sobre la relación entre la publicación de artista y la obra audiovisual, en el Centro Santa Mónica, y estamos terminando de trabajar en la publicación. De momento, lo que estoy haciendo, y me gustaría continuar, es esta especie de ecuación imposible que consiste en ser *freelance* y vivir de todo esto, que no es fácil.

Querés hacer una pausa con las instituciones.

Es algo que siempre hice en mi carrera, combinando períodos de trabajo en las instituciones con descansos para mis proyectos personales. Las instituciones son un lugar de trabajo interesante, pero cuesta imaginar lo agotador que puede llegar a ser. Entonces, ahora cuento con un poco más de tiempo para dedicarme a programar, a pensar y a escribir, y no tanto a gestionar, y a hacer cosas que uno las hace porque las tiene que hacer, pero no deberían ser el centro de mi actividad. Me gusta mucho trabajar con colecciones, no tengo el impulso coleccionista de querer que las obras sean mías, me encanta el trabajo que consiste en darle forma a una colección documental. Esto lo hice con el archivo Lafuente y con algunas otras colecciones y quisiera abrirme camino en esa especie de nicho microscópico, que es la asesoría a colecciones documentales; es algo que existe y tiene muy poca demanda, pero también hay muy pocos especialistas y, si tengo suerte, quiero ir por ahí.

REFERENCIA

Dávila Freire, M. (2011). ¿Es una obra, o es un documento? Centro de Estudios y Documentación del MACBA. En G. Picazo, *IMPASSE 10* (pp. 300-308). Lleida, España: Ajuntament de Lleida, Centre d'Art La Panera.